

SYMBOLAE PHILOLOGORUM POSNANIENSIIUM GRAECAE ET LATINAE XXV/1 • 2015
pp. 109–125. ISBN 978-83-232-2923-0. ISSN 0302-7384
DOI: 10.14746/sppgl.2015.XXV.1.8

JACEK HAJDUK

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytet Jagielloński
ul. Prof. Stanisława Łojasiewicza 6, 30-348 Kraków
Polska – Poland

HAMLET SZEKSPIRA A TRAGEDIE SENEKI

ABSTRACT: Hajduk Jacek, *Hamlet* Szekspira a tragedie Seneki (Shakespeare's 'Hamlet' and Seneca's Tragedies).

In this paper I am discussing some crucial resemblances between ancient tragedy of Seneca the Younger and *Hamlet* by William Shakespeare. I want to show how important is to have in mind Seneca's efforts while trying to understand „philosophy” and structure of *Hamlet*.

Keywords: William Shakespeare, Seneca the Younger, Ancient tragedy, Elizabethan drama/theatre, Hamlet

1.

Wpływ autorów greckich i rzymskich na twórczość dramatyczną Williama Szekspira stanowi temat wielu ważnych publikacji¹. Z tych, moim zdaniem, szczególnie trzy zasługują tu na uwagę. Jeszcze przed wojną Thomas Stearns Eliot napisał znany esej pt. *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* (1927). Najszerzej i najbardziej wnikliwie problem opracowany został przez Thomasa Whitfielda Baldwina w książce pt. *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*. To dwutomowe omówienie, wydane przez University of Illinois Press, po raz pierwszy ukazało się w roku 1944, a jego tytuł nawiązuje do słynnych słów innego dramaturga doby elżbietańskiej, klasycysty Bena Jonsona, który w ten sposób scharakteryzował słabą, w jego opinii, znajomość dzieł starożytnych przez autora *Hamleta*. Sąd taki, z dzisiejszej perspektywy, może być zwodniczy. Ledwie cztery lata później, w roku 1949, ukazało się pierwsze wydanie klasycznego dziś dzieła Gilberta Higheta pt. *The Classical Tradition: Greek and*

¹Problem związków Szekspira z tragedią grecką bada Małgorzata Grzegorzewska (2007). Warto w tym miejscu choćby wspomnieć tę publikację przez wzgląd na świeże podejście do tematu jej autorki.

Roman Influences on Western Literature, w którym także antyk Szekspira został dogłębnie omówiony².

Spośród przypisywanych Szekspirowi dzieł w liczbie czterdziestu (w tym tragedie, komedie i kroniki historyczne, a także poematy i cykl sonetów) aż dwanaście za tło ma starożytny świat Grecji (sześć) i Rzymu (sześć). W przypadku owych dwunastu utworów studia nad recepcją starożytności nie nastroczają większych kłopotów, ograniczają się bowiem do ujęcia porównawczego, polegającego na zestawieniu tekstów Szekspira ze źródłami i prześledzeniu związków i zależności (cytaty, parafrazy, aluzje itd.). Prawdziwym wyzwaniem okazuje się dopiero lektura dzieła, które – choć nie zostało osadzone w antyku – z antyku niewątpliwie wyrasta. Takim dziełem, pozornie odsyłającym nas do renesansowej Europy, jest *Hamlet*.

2.

Na podstawie analizy leksykalnej utworów Szekspira, Baldwin powątpiewa, czy dramaturg zetknął się kiedykolwiek z tragediami Seneki, czy to w oryginale, czy to w przekładzie angielskim (Baldwin 1944: 560). Eliot zaś, jakkolwiek dostrzega powinowactwa filozofii Szekspira ze stoicyzmem Seneki, pisze wręcz: „Nie wierzę jednak, żeby Szekspir rzeczywiście pisał pod wpływem Seneki”³. Innego zdania jest Gilbert Highet. Senekę wymienia on – obok Plauta, Owidiusza i Plutarcha – jako jednego z czterech najbliższych Szekspirowi autorów starożytnych, i jako tego, którego Szekspir znał „całkiem dobrze” i który „poważnie wpłynął na Szekspirową koncepcję tragedii” (Highet 1985: 207)⁴. Sądzę, iż to Highet jest bliższy prawdy, wielkość bowiem Szekspira bierze się nie z umiejętności odtwarzania czy przetwarzania przez niego cudzych tekstów, ale twórczego wykorzystania dziedzictwa – w tym przypadku dziedzictwa kultury i literatury antyku. To, że nie znajdujemy u Szekspira jawnego cytatu z Seneki, nie świadczy o nieznajomości przez Szekspira dzieł rzymskiego autora. Przeczy temu zresztą sam Szekspir, wkładając w usta Poloniusza te oto słowa: „Seneka

² Z trzech wymienionych przeze mnie publikacji, jedynie esej T.S. Eliota ukazał się w polskim przekładzie; i z tej wersji korzystałem. Zob. Eliot 1998. Dwutomowe dzieło Baldwina zostało w całości zdigitalizowane i umieszczone na stronie internetowej University of Illinois, zob. Baldwin 1944. Dostępny w Internecie: durer.press.illinois.edu/baldwin. Jeśli idzie o trzecią z wymienionych prac, dotarłem do następującego wydania: G. Highet 1985. Z nowszych, a ważnych opracowań, które wnoszą jednak niewiele do interesującego mnie zagadnienia, wymienić należy: Martindale, Taylor 2004.

³ T.S. Eliot, *Szekspir i stoicyzm Seneki*, tłum. H. Prączkowska, [w:] idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 101–102.

⁴ Taki pogląd podziela Władysław Strzelecki, pisząc we wstępie do przekładu *Fedry*, że William Szekspir „zna Senekę doskonale i jest pod jego wyraźnym wpływem” (Strzelecki 1959: LIX).

nie jest dla nich [tj. aktorów] za ciężki ani Plaut za lekki” (Szekspir *Hamlet*, II 2, 604)⁵.

Wpływ antyku, (a w szczególności dramatycznych utworów łączonych z nazwiskiem Seneki Młodszego⁶, sięga – moim zdaniem – w *Hamlecie* znacznie głębiej niż ma to miejsce w przypadku innych utworów Szekspira, także tych o tematyce greckiej i rzymskiej; sięga on bowiem samego jądra tegoż utworu – mianowicie: konstrukcji psychicznej tytułowego bohatera.

W dalszych rozważaniach postaram się dowieść, iż *Hamlet* jest wariacją na temat szeregu postaci o rodowodzie antycznym – tak historycznych, jak – w większym nawet stopniu – mitologicznych, których losy poznał Szekspir prędeż za pośrednictwem tragedii Seneki i pism Plutarcha, niż w greckich pierwowzorach Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa⁷. Spróbuję także wykazać, iż objaśnienie pewnych zachowań duńskiego księcia możliwe jest jedynie wówczas, kiedy spojrzemy na nie przez pryzmat mitologii i historii starożytnej Grecji i Rzymu.

3.

Szekspirowski *Hamlet* przypomina swą budową mit. Mam tu na myśli przede wszystkim tę jego cechę, którą określić by można mianem multiplikacji (lub, by użyć języka medycznego: rozmnażaniem przez podział). Koegzystujący ze sobą w mitologii greckiej Zeus, Posejdon i Hades to wszak w istocie jedno i to samo, patriarchalne indoeuropejskie bóstwo; solarny Helios tożsamy jest przecież z młodszym Apollonem. Mit o Pazyfae i Ariadnie, podobnie jak i inne mity traktujące o parze matka–córka, stanowi zaś wariant bardziej rozpowszechnionej opowieści o Demeter i Korze. U źródeł dawnego procesu „rozdzielania obowiązków i jurysdykcji” bóstw leży fakt mnożących się z czasem obszarów, które człowiek oddawał w ich opiekę. Przydomki przestawały wystarczać. Szereg podobnych rozpoznań prezentuje i przekonująco omawia Robert Graves w swoich *Mitach greckich* (zob. Graves 2009).

Podobnie rzecz ma się w przypadku tragedii Szekspira. Gdy bowiem spojrzymy na *Hamleta* właśnie jak na mit, ukaże nam się jedna – nad wyraz prosta

⁵ Wybieram tę wersję *Hamleta* (Zob. Szekspir 1971), a nie np. bardziej popularne tłumaczenie Stanisława Barańczaka, ze względu na to, iż w wydaniu z BN wersy zaopatrzone są w numerację, co ułatwia nawigację po tekście. Kolejne cytaty podaję już z pominięciem autora i tytułu.

⁶ Mam tu na myśli także *Oktawię* Pseudo-Seneki.

⁷ Związki pomiędzy utworami dramatycznymi Seneki a dziełami trzech wielkich tragiczków greckich są raczej powierzchowne; nie wykraczają, jak się wydaje, poza dobór tematów i ich ogólne opracowanie. Poważniejsze studia nad rzymską tragedią mitologiczną, a co za tym idzie – nad jej recepcją, znacznie utrudnia nam fakt, iż nie dotrwały do naszych czasów tragedie autorstwa Enniusza, Akcjusza i Pakuwiusza. Wiemy np., że dwaj ostatni sięgali po tematy z dziejów rodu Atrydów: *Egist*, *Klytemnestra*, *Agamnenonidae* (Akcjusz); *Klytemnestra* (Pakuwiusz). Zob. Wołosowska 1997: XVI. Na ten temat zob. też: Styka 1990: 127–141.

– historia, która pod piórem wybitnego dramaturga (ale i w toku wielowiekowego dojrzewania jako duńska legenda) uległa fascynującym, trudnym nieraz do odtworzenia przeobrażeniom.

Nade wszystko, *Hamlet* Szekspira jest opowieścią o synu. W dwóch wariantach jako syn występuje tytułowy bohater tego dramatu: w pierwszym jako syn Hamleta-ducha, którego ma pomścić, w drugim jako syn Klaudiusza-króla, na którym dokonać ma teje pomsty za zabójstwo prawowitego władcy; synem (dla Poloniusza) jest także Laertes; wreszcie – synem swego imiennika, króla Norwegii, jest Fortynbras. Zresztą⁸, z nimi oboma, tj. z Laertesem i Fortynbrasem książę Hamlet chętnie się porównuje. Ale nie na tym koniec, jeśli idzie o tego typu paralele; dostrzegamy je w dramacie Szekspira na każdym kroku. Na przykład rodzeństwo krwi, Laertes i Ofelia, znajduje w sztuce Szekspira odbicie dwojakie: w Hamlecie i Ofelii oraz w Klaudiuszu i Gertrudzie. Sądzę, że śmiało można więc powiedzieć, iż wykreowany przez Szekspira Hamlet jest – w jakimś sensie – Campbellowskim bohaterem o tysiącu twarzy.

4.

Oto piąty monolog Hamleta, wygłoszony tuż przed jego nocną rozmową z matką:

To właśnie pora nocy, sprzyjająca
Praktykom czarnoksięskim, bo otworem
Stają mogiły, a i samo piekło
Zaraźliwymi zionie wyziewami.
Krew bym potrafił teraz pić gorącą
I spełniać czyny, co by swym widokiem
Wprawiły w drżenie dzień. Lecz cicho, teraz
Do matki! Nie trać przyrodzonych uczuć,
O serce, i niech dusza neronowa
Tą niewzruszoną piersią nie zawładnie.
Będę przemawiał do niej sztyletami,
Lecz nie użyję ich, niech w tym wypadku
W obłędzie język pławi się i dusza:
Niech język ją piętnuje jak najsrożej,
Pieczęci na tym dusza nie przyłoży.
(II 2, 664–678)

Przywołanie osoby Nerona, niesławnego cesarza-matkobójcy, w tak ważnym dla architektoniki *Hamleta* momencie, oczywiście, nie może być przypadkiem. Wyraźnie zależeć musiało Szekspirowi, aby nie umknęło to naszej uwadze, jak

⁸ Zob. Jenkins 1982: 132–134.

bardzo podobne są do siebie losy obu tych tragicznych postaci. Gdy podejmimy ten trop, paralela okaże się zdumiewająco konsekwentna.

Neron urodził się jako syn Gnejusza Domicjusza Ahenobarba, ale ten zmarł, kiedy przyszły cesarz był jeszcze dzieckiem. Za sprawą zabiegów matki, Agrypiny Młodszej, adoptowany został przez jej wuja (i małżonka), cesarza – *nomen omen* – Klaudiusza⁹. Kiedy miał lat siedemnaście, cesarzowa Agrypina otruła podobno swego męża, torując tym samym Neronowi drogę do tronu. Mimo iż w roku 54. po Chr. nominalnie przejął on władzę w cesarstwie, a u jego boku (jako zabezpieczenie sukcesji) stała Oktawia, córka zamordowanego cesarza, w istocie stery państwa trzymała Agrypina (oskarżana, zresztą, o kazirodce stosunki, jakich dopuszczać się miała m.in. w młodości ze swym bratem Kaligulą, wówczas cesarzem). Pięć lat trwała ta „zimna wojna” pomiędzy synem a matką i finał swój znalazła w zabójstwie Agrypiny, zleconym – jak się przypuszcza – przez umęczonego tą rywalizacją syna. Akt ten odczytywać można także jako zemstę na matce za zabójstwo Neronowego „ojca”, prawowitego cesarza, Klaudiusza. W roku 62. po Chr. Oktawia, żona i przyrodnia siostra cesarza, zmuszona została do opuszczenia Rzymu i do podjęcia sobie żył, a jej miejsce u boku Nerona zajęła Poppea Sabina. Podobno, lata później, Nerona nawiedzać miały koszmary, w których, niby Erynie, dręczyły go zjawy Agrypiny i Oktawii. Ostatecznie, 9 czerwca roku 68., nie widząc już szans na utrzymanie władzy, popełnił samobójstwo.

Historia ta, bliższa swą strukturą i poetyką legendzie niż rzetelnej relacji historycznej, znana jest Europie od wieków, a karty książek autorów – tak starożytnych, jak późniejszych, z Sienkiewiczem i jego *Quo vadis* na czele – spływają krwią ofiar okrutnego cesarza. Takie elementy, jak pożar Rzymu czy sportowe i artystyczne „szaleństwa” Nerona, ominąłem w tym krótkim *resumé* jego losów jako nieistotne dla naszego tematu; i tak dość już w tym życiorysie nieprawdopodobieństw¹⁰.

⁹Nadanie ojczymowi Hamleta tego właśnie imienia uważam za koronny dowód na to, że źródło tej opowieści – jakkolwiek wysnutej z historii Danii – szukać należy w antyku. Imię Klaudiusz pojawia się w tzw. Quarto 2 (1604) – wersji zatwierdzonej przez Szekspira. W „pirackim” Quarto 1 (1603), spisany prawdopodobnie ze słuchu, mamy po prostu Króla. O ile u Saxo Gramatyka odpowiednikiem Hamleta jest Amleth, a Gertrudy niejaka Gerutha, o tyle imię zbrodnicy króla w legendzie duńskiej brzmiało Feng. Zob. Saxo Grammaticus *Gesta Danorum*, III, passim. Należy w tym miejscu nadmienić, że we współczesnej szekspirologii mówi się o trzech wersjach *Hamleta* napisanych przez wielkiego dramaturga. Nie mamy pewności, czy którąkolwiek z nich uznał on za mniej lub bardziej właściwą (nie mówiąc o wersji Folio, którą redagowali jego koledzy z teatru). Obecnie uważa się, że zarówno Q1 jak i Q2 to teksty, które Szekspir mógł przygotować na różne okazje, na różne przedstawienia sztuki.

¹⁰To, co nazwać by można „czarną legendą Nerona”, analizuje w najdrobniejszych szczegółach i mądrze omawia Edward Champlin w wydanej niedawno biografii tego cesarza. Jest to pierwszy, jak się zdaje, głos w sprawie, stanowiący tak kompleksową i przekonującą dekonstrukcję tejże legendy. Książka nie jest bynajmniej apologią; jej autor stara się jednak wyjść poza

Skąd Szekspir znał Nerona? O jego życiu i panowaniu pisali dużo Swetoniusz, Tacyt i Dion; uwagę poświęcił mu w kilku miejscach także Plutarch. Sądzę jednak, że o ile na powieściopisarzy oddziaływają przede wszystkim historycy i biografowie, o tyle wyobraźnię poety zapłodnić mógł tylko inny poeta (co nie zmienia, oczywiście, faktu, iż proza historyczna musiała być dla Szekspira kopalnią wiedzy o antyku). Czasom Nerona i jemu samemu poświęcony został dramat *Oktawia*, przez długi czas przypisywany błędnie Senece. Jest to jedyna zachowana do naszych czasów tzw. *fabula praetexta*¹¹.

W *Oktawii* Pseudo-Seneki, jak później w Szekspirowym *Hamlecie*, cesarz Neron kojarzony jest nade wszystko z matkobójstwem. Oktawia, właściwa bohaterka tragedii, boi się o swój los. Nie ma też wątpliwości, że jej rywalka, Poppea Sabina, odegrała swoją rolę w zabójstwie Agrypiny:

To dla niej w darze syn swą własną matkę
Posłał na łodzi ku niechybnej śmierci.
A kiedy uszła przed morską otchłanią,
Mieczem ją przebił – od morza mniej czuły.
(Pseudo-Seneka 2000: 7)

Takim właśnie bezdusznym zabójcą własnej matki, pomimo iż pokusa wydaje się duża, Hamlet nie chce się stać. Ale skąd duńskiemu księciu przyszło na myśl takie porównanie? Odpowiedź wydaje się prosta: uważa on Gertrudę (jak Neron Agrypinę) za winną zaistniałej na dworze sytuacji. O ile jednak nie oskarża matki o zabicie ojca (ta przewina zarezerwowana została dla Klaudiusza), o tyle za zbrodnię uważa jej szybkie i noszące znamiona kazirodztwa małżeństwo z bratem tamtego. Co zaś wydaje się drażnić go szczególnie, to fakt, że Klaudiusz w niczym nie dorównuje jego zamordowanemu ojcu i imiennikowi, Hamletowi:

Łotr i morderca,
Cham, który nie jest i dwudziestą częścią
Dziesiątej części poprzedniego męża,
Zakała królów, rzezimieszek państwa
I władzy, który z półki skradł bezcenny
Diadem, by go włożyć do kieszeni.
(III 4, 918–923)

Nie bez znaczenia jest także fakt, że Oktawię nazywa się w Pseudo-Senecjańskiej tragedii „siostrą i żoną cezara” i porównuje do Junony, siostry

stronnicze, siłą rzeczy, relacje historyków wobec Nerona jednoznacznie krytycznych zob. Champlin 2008.

¹¹ Dramat *Oktawia*, co jasno wynika z jego treści, powstać musiał już po śmierci Seneki. W opinii Jana Kotta sztuka ta jest „zdumiewająco podobna do Kronik Szekspira”, a nieco dalej krytyk zauważa: „Herkules Seneki jest ukrytym portretem Nerona” (Kott 1986: 94).

i żony Jowisza, „cezara” pośród Olimpijczyków (Pseudo-Seneka 2000: 4, 13, 24). O ile jednak Junona i Jowisz mieli wspólnych rodziców (Saturn i Ops, czyli gr. Kronos i Rea), o tyle Oktawię (córkę Klaudiusza i Mesaliny) i Nerona (syna Domicjusza Ahenobarba i Agrypiny Młodszej) łączy jedynie powinowactwo. W *Hamlecie* „siostrą i żoną” Klaudiusza jest królowa Gertruda (zarzut kazirodztwa pada wielokrotnie); podobna więc – niedookreślona i dziwnie daleka od romansu dwojga młodych ludzi – łączy Ofelię z Hamletem (i Ofelię z Laertesem).

Natomiast trójkąć Klaudiusz – Gertruda – Hamlet (ojciec) znajduje dla siebie w *Oktawii* aż dwa wzorce: Neron – Oktawia – Brytannik i Neron – Poppea – Krispus Rufinus (niewymieniony w tragedii z imienia). Pierwszy model akcentuje zabójstwo „brata” (Pseudo-Seneka 2000: 12), drugi – zabójstwo byłego męża obecnej żony. Mówi Poppea:

Widzę też męża mego pośród świty
I z naszym synem. Mąż do mnie pospiesza,
By mnie uściskać czule tak jak dawniej.
Wchodzimy w progi, lecz oto nasz Neron
Do izby wpada, podrzyna mu gardło.
(Pseudo-Seneka 2000: 32)

Ale model ów realizuje w dramacie Szekspira także inna trójka bohaterów, mianowicie: Hamlet – Ofelia – Laertes, skoro to z ręki duńskiego księcia ginie Laertes, rodzony brat Ofelii.

To, co przykuwa uwagę zarówno w *Oktawii*, jak i w *Hamlecie*, to znaczny stopień zmitologizowania obu tych dramatów mimo ich czysto historycznej, z pozorów, tematyki (kolejno: Rzym Nerona i renesansowa Dania). Tytułowa bohaterka *Oktawii*, będąca w jakimś stopniu pierwowzorem Ofelii, porównywana jest przez anonimowego autora nie tylko do Junony, ale i – co bardziej istotne – do Elektry (na początku sztuki, Pseudo-Seneka 2000: 15) i do Ifigenii (pod koniec, Pseudo-Seneka 2000: 42). Innymi słowy: historia rodzinna, jaką opowiada nam tak Pseudo-Seneka, jak Szekspir, stanowi wariację i zlepek wariacji na jeden i ten sam mitologiczny (bądź: archetypiczny) temat, który ująć by można w schemat: ojciec – matka – dziecko.

5.

Hamlet jest opowieścią o synu. Synem Poloniusza jest Laertes, synem Fortynbrasa Fortynbras, ale przede wszystkim – synem swego ojca jest tytułowy bohater dramatu, Hamlet¹². Pierwszą i w zasadzie jedyną powinnością

¹²Na podobieństwo tych sytuacji zwraca uwagę sam Hamlet, np. w tym miejscu: „Lecz przykro mi, mój poczciwy Horacio, / Żem się zapomniał wobec Laertesza, / Bo moja sprawa wiernym jest obrazem / I jego sprawy” (V 2, 424–425).

duńskiego księcia jest pomszczenie ojca. Duch króla Hamleta ukazuje się bohaterowi i powierza mu to zadanie: „Jeżeli kiedy miłowałeś ojca... [...] / Pomścij ohydny mord spełniony na nim, / Natury wszelkie targający prawo” (I 5, 817–820).

Sądzę, że ustęp ten – ważny tak dla Hamleta w sensie psychologicznym, jak dla *Hamleta* w sensie strukturalnym – i cały w ogóle tzw. hamletyzm, mają swoje źródło w tej partii Senecjańskiego *Agamemnona* (bardzo jednak różnego od *Agamemnona* Ajschylosa¹³), w której na scenie ukazuje się widmo Tyestes (ojca) i domaga się od Ajgistosa (syna), aby ten pomścił nieżyjącego:

Widzę skrywane miecze, widzę już królewską
Głowę potężnym ciosem na dwie rozłupaną.
Tak blisko zbrodni, podstęp, krwi wielka pożoga,
Już uczta jest gotowa... Na to cię spłodziłem,
Ajgiście! Po cóż wstydem mroczy się twe czoło?
Dlaczego twa prawica drży niepewna czynu?
Jeszcze pytasz, co robić? Jeszcze szukasz rady?
(Seneka 1997: 4).

Nie na tym kończy się paralela. Obaj bowiem ojcowie nie tylko domagają się od swych synów pomsty, ale także przyznają się do tego, że za życia sami dopuścili się zbrodni (I 5, 804).

To, co często umyka podczas rozważań nad tragedią powracającego spod Troi *Agamemnona*, to rola, jaką odegrał, bo musiał odegrać w tych wydarzeniach Ajgistos. Pamiętać však należy, że był on kimś więcej niż „gachem”, „kochankiem” czy „pomocnikiem w zbrodni” – czy nie tymi epitetami zwykliśmy go określać? A był przecież Ajgistos kuzynem *Agamemnona*! Z punktu widzenia wewnętrznej struktury mitu, owa (para braterska) relacja *Agamemnon* – Ajgistos wydaje się prymarną względem braterskiej więzi z królem Sparty i mężem pięknej Heleny, Menelaosem. Co więcej, w pierwotnej wersji tej opowieści, zbrodni na *Agamemnonie* dokonywać musiała nie tyle Klitajmestra z pomocą

¹³ Tadeusz Sinko pisał: „Odstępstwa od oryginału doskonale charakteryzują smak rzymski. Zaczyna się dramat od przedstawienia wszystkich okropności domu Atrydów, opowiedzianych przez ducha Tyestes, który też przepowiada zgubę *Agamemnona*. Klitemnestra nie od razu jest zdecydowana na mężobójstwo, z początku się waha między *Agamemnonem* a Egistosem. Ale gdy Egistos oświadczył, że jeżeli go od siebie odrąci, on odbierze sobie życie, bo sam nie zdobędzie się na pomszczenie ojca, godzi się z nim i knuje zbrodnię. Wykonanie jej widzi Kassandra w natchnieniu. Elektra wypada z pałacu z małym Orestesem, by go ratować przez zabiciem, spotyka Fokejczyka Strofjosa, który przybył pozdrowić *Agamemnona*, i oddaje mu brata na wychowanie; Strofjos odjeżdża z Orestesem i Pyladesem, Elektra szuka schronienia na ołtarzu obok Kassandry. Tu przystępuje do niej krwawa matka i żąda pod groźbą śmierci wydania Orestesa. Elektra opuszcza ołtarz i gotuje się na śmierć, Klitemnestra zachęca Egistę do zamordowania jej, ale on woli zamknąć ją w jaskini skalnej, aż wyda brata lub zginie. Odprowadzeniem na śmierć Kassandry kończy się dramat, sklecony z poszczególnych scen bez jednolitego związku” (Sinko 1932: 80–81).

swego kochanka, co sam Agjistos. Spełniał on tym samym życzenie swego nieżyjącego ojca, Tyestesza. *Eo ipso* to Klitajmestra – niewierna żona króla Agamemnona – jest jedynie pomocnikiem; mord na bracie królu dokonuje brat pretendent¹⁴. Gdyby nie obecność Tyestesowego syna przy tej zbrodni, byłaby ona jedynie awanturą małżeńską – tymczasem, stanowiła kolejne ogniwo kłatwy rodowej znanej Grekom jako kłątwa Pelopidów¹⁵. Zresztą, nie bez znaczenia jest fakt, że w *Agamemnonie* Seneki to właśnie Agjistos uderza jako pierwszy: „Cios nie był mocny, jakby się zawahał/ W połowie cięcia” (Seneka 1997: 43).

Hamlet, ów wahający się mściciel, w czymś jeszcze przypomina „nowego Agamemnona”, jak z gorzką ironią nazywa Agjistosa Elektra (Seneka 1997: 43). Syn Tyestesza – ten, który „ciął całą wątłą siłą drżącą ręki” – określony jest przez Kassandrę mianem *semivir*, półmężczyzna (Seneka 1997: 40). Dlaczego? Dlatego, że inaczej niż jego kuzyni, Agamemnon i Menelaos, nie poszedł na wojnę, czas ten wykorzystał natomiast na to, aby uwieść i „urobić” do swoich planów Klitajmestrę. Także Hamlet nie może być kojarzony z walecznością i siłą (abstrahując nawet od jego wątlej fizjonomii). Słyszymy np., że podczas pojedynku z Laertesem ten daje mu fory (V 2, 524–525). Owszem, waleczny był ojciec księcia, Hamlet (I 1, 97); waleczny i skory do działania jest także Fortynbras młodszy (przyszły władca Danii wręcz „wrze gorącym męstwem” (I 1, 112). Hamlet, tajemniczy anachoreta i błyskotliwy ironista, jest przeciwieństwem wszystkich ludzi czynu: kiedy Fortynbras na czele wojska najeżdża Polskę, on igra z uczuciami Ofelii, drwi z króla, wyklada teorię literatury (dramatu), a nade wszystko – hamletyzuje¹⁶.

6.

Odmienne emocje towarzyszą drugiej ważnej relacji, w nie mniejszym stopniu konstytuującej tragedię Szekspira (i tragedię Hamleta) co omówiona właśnie relacja syn – ojciec; chodzi o stosunek księcia do jego matki, królowej Gertrudy.

Zygmunt Freud dopatrywał się w postawie Hamleta dziecięcych, zachowanych w nieświadomości skłonności kazirodczych. Żadne z odkryć psychoanalizy nie wywołało tak gwałtownego sprzeciwu, tylu burzliwych polemik, co właśnie

¹⁴Uważam, że taka interpretacja mitu nie stoi bynajmniej w sprzeczności z tą, którą zaproponował Robert Graves, twierdząc, że zamordowanie Agamemnona upamiętnia rytuały z czasów jeszcze matriarchalnych. Sam pisze zresztą: „Ta starożytna [sc. przedindoeuropejska – dop. J.H.] opowieść połączona została z legendą o sporze między rywalizującymi dynastiami na Peloponezie” (Graves 2009: 373).

¹⁵Zemsta Orestesa (poprowadzona wedle tego samego schematu), która w Senecjańskim *Agamemnonie* została ledwie zasygnalizowana, stanowi kolejną odsłonę tejże krwawej sagi.

¹⁶Wyjawszy akt V, w którym Hamlet rzeczywiście działa.

„kompleks Edypa”¹⁷. Z drugiej jednak strony, Hamlet Freuda wyparł np. Hamleta Goethego („chorego na parcie myśli”), jak i inne, rozpowszechnione jeszcze wciąż w pierwszych latach wieku XX odczytania tragedii Szekspira¹⁸.

Freud pisał:

W tej samej glebie, co *Król Edyp* zakorzeniła się inna wielka tragedia – *Hamlet* Szekspira. Atoli w innym potraktowaniu tego samego materiału ujawnia się cała różnica w życiu psychicznym obu jakże nam odległych epok kulturowych – widzimy, jak w życiu uczuciowym człowieka przebiegał świecki proces wyparcia. W *Królu Edypie* leżąca u podstaw tragedii fantazja życzeniowa dziecka zostaje niczym we śnie wydobyta na światło dzienne i urzeczywistniona; w *Hamlecie* pozostaje ona w stanie wyparcia, o tym zaś, że istnieje, dowiadujemy się – podobnie jak w wypadku nerwicy – jedynie za sprawą wynikających z niej oddziaływań hamujących¹⁹.

Książę Hamlet miałby więc być niezdolny do zemsty nie dlatego, że niezdolny jest do działania w ogóle, ale dlatego, że Klaudiusz, który zamordował mu ojca i zajął miejsce u boku jego matki, urzeczywistnia w istocie jego własne, dziecięce marzenia²⁰. Możemy chyba jednak przyjąć, iż wobec wzorca tak ewidentnego jak Senecjański, wahający się Ajgistos (o czym było wcześniej), poszukiwania tego typu mają charakter czystej spekulacji i służą jedynie ilustracji założeń psychoanalizy – tragizm Hamleta to nie głęboko ludzki, przejmujący tragizm Edypa Sofoklesowego.

*

Z tragedii Seneki dwie mają za swój główny temat kazirodczą miłość matki i syna, każda jednak prezentuje ów problem w inny nieco sposób. Mowa tu o dramatach *Król Edyp* i *Hipolit* (albo *Fedra*).

Król Edyp, nieodbiegający zasadniczo samym swym układem od słynniejszej tragedii Sofoklesa o tym samym tytule, jest zapisem procesu poznawania przez bohatera tragicznej prawdy o sobie. To jednak nie *anagnorisis* znajduje odbicie w dziele Szekspira; autorowi nie chodzi też o to, aby dowieść wzorem Seneki (i tu w jakimś stopniu Sofoklesa) – czy to widzom, czy to czytelnikom – że *fatis agimur* (Seneka, *Oed.*, w. 980). O zbieżności *Hamleta* z dramatem antycznym (rzymskim) zaświadcza, moim zdaniem, następujące elementy: 1) sama koncepcja Edypa i jego tragizmu (inna wyraźnie niż u Sofoklesa), jaką filozof i tragediopisarz obmyślił dla swojego bohatera; 2) na poziomie bardziej już intuicyjnym tzw. *human context* (stosunki międzyludzkie).

¹⁷ Interpretacja kazirodstwa w kategoriach jedynie symbolicznych, dokonana przez Carola Gustava Junga, stała się przyczyną zerwania współpracy tego ostatniego z ojcem psychoanalizy.

¹⁸ Freud 1996: 232.

¹⁹ Freud 1996: 233.

²⁰ Freud 1996: 234.

1) Elżbieta Wesołowska, badaczka dramatów Seneki i tropicielka ich związków z klasykami teatru greckiego, pisze:

Fakt, że Edyp tak bardzo pragnie śmierci w prologu, to jakby zgoda na zagranie roli „kozła ofiarnego” w całej tej historii. Jeśli bowiem nawet nie zrobił nic złego, świetnie się nadaje na odwrócenie nieszczęścia od miasta, od niego bowiem już dawno się niebiosy odwróciły. Edyp Seneki jest w znaczniejszym stopniu ofiarą niż Edyp u Sofoklesa. Biorąc w finale odpowiedzialność za śmierć ojca i matki, idzie na wygnanie pod przewodnictwem *Macies*, *Pestis* oraz *rabidus Dolor* i opuszcza skalaną przez siebie ziemię. Poza tym jest (co paradoksalne) obcy i jako taki najłatwiej może zostać poświęcony za winy zbiorowe, rzeczywiste lub domniemane²¹.

I dalej:

A więc stan psychiczny protagonisty w chwili wygłaszania monologu jest taki, jakby już odczuł on i przeżył karę za swoje winy, mimo że przecież nie wie, iż stały się one faktami dokonanymi. Dlatego późniejsze poszukiwanie formalnej prawdy przez Edypa ma inny wymiar niż u Sofoklesa i jest raczej samoutwierdzeniem się w swej zbrodni i w części także dochodzeniem do roli kozła ofiarnego²².

2)²³ Schemat opowieści o Edypie – pomimo pozornej odmienności – nie różni się specjalnie od mitów, których tematem jest zemsta na mordercy ojca–prawowitego władcy. Na poziomie „anatomii narracji” jest to wciąż ta sama historia. Czy wszak Edyp nie przysięga, że ukarze winnego? „Oby ten, którego ręka zgładziła Lajosa,/ Nie zaznał spokoju w domu ani przychylności lar,/ Ani w obcym kraju gościnności” (Seneka *Oed.*, w. 257–258)²⁴.

Mordercą Lajosa okazuje się sam Edyp²⁵. Nie to jednak doprowadza go do ostatecznej rozpacz. Czarę gorzkości przelewają dopiero słowa, jakie słyszy w odpowiedzi na pytanie, z jakiej matki urodziło się dziecko, które z przebitymi stopami porzucono na górze Kitajron: „[...] zrodzone zostało z twojej żony” (Seneka, *Oed.*, w. 867).

Edyp, znając już prawdę, lamentuje:

Obywatele, obrzućcie kamieniami tę przeklętą głowę,
Zabijcie mnie. Niech ojciec, niech syn żelazem we mnie

²¹ Wesołowska 1998: 104.

²² Wesołowska 1998: 106.

²³ Tu mowa jest o zbieżności z mitem jako takim.

²⁴ Wszystkie przekłady, wyjąwszy fragmenty z tragedii *Oktawia* i *Agamemnon*, pochodzą ode mnie, stąd drobna różnica w zapisie: fragmenty przeze mnie tłumaczone oznaczam w przypisie tytułem oryginału i numerem wersu.

²⁵ A zatem, tragizm wpisany w tę postać ma charakter „dwuogniskowy”: Edyp to zarazem zbrodniarz i mściciel. Wybitność ujęcia Sofoklesowego polegałaby więc m.in. na tym, że zdołał on w toku całej tragedii zachowywać równowagę pomiędzy oboma tymi elementami.

Godzi, niech mężowie i bracia broń skierują
Przeciwko mnie.

(Seneka, *Oed.*, w. 871–874).

Nie jest tematem tego artykułu wyszukiwanie i wskazywanie różnic pomiędzy ujęciem Sofoklesa i Seneki²⁶. Dość powiedzieć jedynie, że także i Edypowi Seneki (jak jego Ajgistosowi, a później Szekspirowemu Hamletowi) ukazuje się ojciec-duch, aby wyjawić prawdę o swej śmierci. Ponadto i Hamletowi można przypisać to, co w odniesieniu do rzymskiego Edypa E. Wesołowska nazywa: „nutą straceńczej dumy z powodu wyjątkowości swej pozycji”²⁷. Wreszcie: dla obu dzieł wspólnym mianownikiem są również atmosfera i ton, nie bowiem napięcie (towarzyszące bohaterowi wersji greckiej), ale strach i przerażanie; nie tragedia *sensu stricto*, ale groteska²⁸.

Jednak ma książę Hamlet w sobie także i coś z Senecjańskiego Hipolita. Stosunek księcia do Gertrudy, pełen niechęci i odrazy, przypomina – bardziej przecież niż to, co łączy Edypa i Jokastę – stosunek Tezeuszowego syna do Fedry, macochy (zwanej jednak przez niego matką!) i niedoszłej kochanki.

Oto Hamlet mówi do Gertrudy:

Niebu się spowiadam,
Żałuj za przeszłość, strzeż się zła w przyszłości,
A nie okładaj chwastów obornikiem,
By tym bujniejsza była ich ohyda.
Przebacz mi, żem jest cnotliwy w tej sprawie –
Bo w tych oddanych ciału i z trudnością
Oddychających czasach cnota sama
O przebaczenie prosić musi grzechu,
Musi się przed nim giąć i pieszczotliwie
Błagać, by jej pozwolił się ratować.

(III 4, 980–989).

A tak Hipolit reaguje na wyznanie Fedry:

Odpowiedni jestem do cudzołóstwa?
Do takiej zbrodni ja akurat wydaję się tobie
Łatwym narzędziem? Czy zasłużyłem na to swoją surowością?
O, ty, która zwyciężasz w grzechu cały ród kobiecy,

²⁶ Odpowiednie wskazówki bibliograficzne znajdzie zainteresowany w: Wesołowska 1997: passim. Zresztą, w świetle wypowiedzi Cyserona, widzącego „w tragedii rzymskiej jedynie instrument etycznego i społecznego oddziaływania” (Styka 1990: 138), poważniejsze porównywanie dwóch tak różnych bytów, jak (sakralny) teatr grecki i (użyteczny) teatr rzymski, mija się chyba z celem.

²⁷ Wesołowska 1998: 107.

²⁸ Wesołowska 1998: 178.

O, bardziej beczelna niż twoja matka, która zrodziła
Potwora!

(Seneka *Hip.*, w. 684–689)

Niechęć seksualna, która cechuje zachowanie Hamleta względem Ofelii, manifestuje się więc także w przytoczonej tu jego wypowiedzi, skoro mówi matce: „Przebac mi, żem jest cnotliwy w tej sprawie”. Jego moralnością, jak moralnością Hipolita, rządzi *rigor* („Czy zasłużyłem na to swoją surowością?”) – Edyp, wieloletni mąż i ojciec czworga dzieci, nie miał, z pewnością, żadnych na tym polu zahamowań. Gdyby nie zaraza, dziesiątkująca Teby, i delficki Apollo, popychający dociekliwych w kierunku strasznej prawdy, ani Edyp, ani Jokasta, ani nikt inny nie odmówiłby domowi królewskiemu rodzinnego szczęścia²⁹.

Elżbieta Wesołowska zwraca uwagę na inny jeszcze aspekt Senecjańskiej interpretacji postaci Hipolita. W tym miejscu dlatego warto o tym wspomnieć, że w kontekście słynnych Hamletowych solilokwiiów ta akurat obserwacja nabiera szczególnego znaczenia:

Czy można by powiedzieć – pyta badaczka – że mamy w tym wypadku do czynienia z pewną grą parateatralną Hipolita? Mianowicie w tym sensie, że swymi słowami skierowanymi do różnych osób kreuje fikcyjnych odbiorców swoich słów jako tożsamy z własną osobą. W ten sposób dąży do komunikatywności ze wszelką ceną i równocześnie wprowadza auto-komunikację jako rozmowę z samym sobą³⁰.

Hamlet jest sztuką autotematyczną i intertekstualną, zanurzoną we wszelkich (a nade wszystko antycznych) kontekstach; więcej tu literackiej gry niż psychologii głębi. Tak jak Hamlet nie stanie się Neronem matkobójcą (*Oktawia*) czy Ajgistosem/ Orestesem mścicielem (*Agamemnon*)³¹, tak też nie stanie się „najnieszczęśliwszym z ludzi”, Edypem (*Król Edyp*). Książę duński jest więc nie tyle realizacją postaci-archetypów, ale ich inteligentnie konstruowaną antytezą.

²⁹ Jeśli by chcieć pociągnąć tę „seksualną” polemikę z konceptem Freudowskim, można by zaproponować taką interpretację *Hamleta*, wedle której cierpi on nie na „kompleks Edypa”, ale na jakiś „kompleks Hipolita”, manifestujący się w niechęci syna do myślenia o matce jako o obiekcie seksualnym.

³⁰ Wesołowska 1998: 91.

³¹ To, w jaki sposób Hamlet zabija króla, sprawia wrażenie raczej trawestacji. Parafrazując znaną maksymę: historia zemsty powtarza się w *Hamlecie* jako farsa. Nie osłabia to jednak faktu, że *Hamleta* – jak i mniej udanego *Tytusa Andronikusa* – należy czytać jako Szekspirowską wariację na temat tragedii zemsty, gatunku świętującego triumfy w latach 80. XVI wieku. Wiele do rozważań nad *Hamletem* i jego kontekstami wnosi wartościowa monografia Piotra Sadowskiego z roku 1991.

7.

Zbliżając się już do zakończenia, chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze inny, nie mniej może ważny, element składowy *Hamleta*, który również, jak się wydaje, ma swoje źródło w dramacie antycznym.

Królowa Gertruda, zaniepokojona zachowaniem syna, w takich oto słowach zwraca się do małżonka, króla Klaudiusza:

Szalony jako morze i huragan,
Gdy próbować chcą, kto z nich silniejszy.
W napadzie obłąkania, zasłyszawszy,
Że coś się poruszyło za kotarą,
Dobywa szpady błyskawicznym ruchem
I przez majaki mózgu omamiony,
Zadaje śmierć dobremu staruszkowi,
Nie widząc go.

(IV 1, 7–14)

Obłąd młodego Hamleta, jak wiemy – brawurowo udawany, stanowi *leit-motiv* tragedii Szekspira (obłąd prawdziwy osiągnie Ofelii, popychając ją do samobójczej śmierci)³². Cały dwór zaniepokojony jest zachowaniem księcia; bliscy i dworzanie zachodzą w głowę, co mogło takie zmiany spowodować. Niektórzy utrzymują, że powodem owego stanu jest gwałtowne uczucie do Ofelii; inni, że to z żalu po śmierci ojca i przez ponowne zamążpójście matki. Jednak, nade wszystko: obłąd Hamleta budzi lęk.

Każąc księciu udawać szaleńca, nawet i w tym Szekspir zdaje się pogrywać z uświęconą mitologicznymi przykładami tradycją (w tym konwencją tragedii zemsty). Problem ten dotyka wszak nie tylko uświadomionego o swoim pochodzeniu Edypa; rozum traci też Ajas, bohater spod Troi (narażając się tym na upokorzenie). Z miłości i zazdrości szaleje Medea; za sprawą zaś Junony – w obłąd wpada sam Herkules³³. W tragedii o tematyce mitologicznej szaleństwo jest wynikiem bądź traumatycznych przeżyć, bądź boskiej interwencji; daleko jest mu do żartu, obłąd bowiem budzi lęk.

Jakby zapowiadając słowa Gertrudy, Senecjański Amfitrion z *Herkulesa Szalonego* zwraca się z trwogą do syna: „Cóż to za nagle szaleństwo?! Po cóż, synu, to tu, to tam przeraźliwe zwracasz oblicze/ I wzrok mętny kierujesz ku złudnemu niebu?” (Seneka *Herc. Fur.*, w. 952–954).

„Obłąd” Hamleta skutkuje tym, czym szaleństwo Herkulesa i szaleństwa innych bohaterów mitologicznych. *Hamlet* bowiem – jakkolwiek autoironiczny – jest klasycznie Senecjański także i w tym, że zamyka go scena masowego mordu. Tragikomiczna perypetia zbiera swoje żniwo.

³² Obłąd to także istotny element tragedii zemsty.

³³ Problem „obłądnego gniewu” stał się głównym tematem dwóch tragedii Seneki, tj.: *Hercules Furens* i *Medea*.

8.

Konkludując: William Szekspir dojrzałe i twórczo nawiązuje w *Hamlecie* do dziedzictwa starożytności, o czym sam zdaje się chętnie nas powiadamiać (m.in. cytaty o Senecie jako autorze tragedii). Obecność antyku w jego dziele daje się prześledzić na kilku poziomach – od przytoczeń imion starożytnych (Seneka, Plaut, Neron – to jednak imiona rzymskie) poprzez renarracje i reinterpretacje mitu (czy historii) aż po misternie zakamuflowane nawiązania, adresowane niejako do wnikliwego badacza (wahanie się i „obłąd” Hamleta, jego stosunek do seksualności, samobójstwo Ofelii itd.)³⁴.

Analiza porównawcza głębokich struktur narracyjnych w *Hamlecie* Szekspira i wybranych dramatach Seneki (i Pseudo-Seneki) wskazuje wyraźnie, iż może tu być mowa o świadomym nawiązaniu.

Wyniki owej analizy znajdują potwierdzenie w ustaleniach Tadeusza Sinki:

Seneka, nie Eschylos był wzorem dla poetów włoskich, francuskich, angielskich, polskich i in., piszących do XVI w. tragedie na wzór klasyczny. Eschylosem zaczęto się interesować dopiero za wtórnego renesansu, zwanego neohellenizmem. Łączy się on ściśle z nową szkołą poetycką, z romantyzmem [...] ³⁵.

Zważywszy więc także na okoliczności historycznoliterackie (zainteresowania i mody w Anglii doby elżbietańskiej, a także – po prostu – dostępność antycznych tekstów), nie powinniśmy mieć wątpliwości, że u źródeł Szekspirowego *Hamleta* – oczywiście, między innymi – stoi twórczość dramatyczna Seneki Młodszego³⁶.

*

Na sam już koniec – uwaga Eliota, zamieszczona we wzmiankowanym tu eseju, który poświęcony został związkowi stoicyzmu Seneki z dramatami

³⁴ Zmamienna jest także scena, w której Horacio gotowy jest na śmierć samobójczą: „Jam raczej starożytny / Rzymianin niżli Duńczyk” (V 2, 729–729).

³⁵ Sinko 1932: 81.

³⁶ Jakkolwiek dokładniejsze datowanie tragedii Seneki pozostaje kwestią wciąż otwartą, to wydaje się to zupełnie uzasadnione, aby brać pod uwagę lata 54–62 po Chr., tj. czas, kiedy Seneka współrządził w Rzymie z Neronem. Za taką propozycją przemawiałyby tak tematyka tych utworów, jak i ich retoryczność. Sprawiają one bowiem wrażenie, jakby napisane zostały z myślą o konkretnym aktorze – kimś o jasno określonych zainteresowaniach i gustach literackich. Mogły stanowić one artystyczny komentarz do obsesji dręczących w tamtych latach Nerona. Wiemy zresztą, że cesarz był aktorem i że grywał m.in. Edypa i Herkulesa, a także role kobiece. Z kolei pieśń chóru z *Hipolita/ Fedry*, w której chwali się urodę Tezeuszowego syna, wydaje się niczym innym jak zakamuflowanym peanem na cześć cesarza Nerona (m.in. porównania z Apollem i Herkulesem). Zob. Seneka, *Hip.*, 795–819.

Szekspira: „O kimś tak wielkim jak Szekspir nigdy przypuszczalnie nie będziemy mogli wyrobić sobie właściwego pojęcia, a skoro nigdy właściwego, to lepiej od czasu do czasu zmienić jedno niewłaściwe na inne”³⁷.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Pseudo-Seneka 2000: Pseudo-Seneka, *Oktawia*, tłum. U. Tylicka, E. Wesołowska, Poznań 2000.
 Saxo Grammaticus 2014: Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum. Kronika Danii*, tłum. J. Wołucki, Sandomierz 2014.
 Seneka 1997: Seneka, *Agamemnon*, tłum. E. Wesołowska, Poznań 1997.
 Seneka 1959: Seneka, *Fedra*, tłum. A. Świderkówna, Wrocław 1959.
 Szekspir 1971: W. Szekspir, *Hamlet*, tłum. W. Tarnawski, oprac. S. Helsztyński, Wrocław 1971.

Opracowania

- Baldwin 1944: T.H. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*, Champaign, IL 1944.
 Champlin 2008: E. Champlin, *Nero*, Cambridge – London 2008.
 Eliot 1998: T.S. Eliot, *Szekspir i stoicyzm Seneki*, tłum. H. Prączkowska, w: T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.
 Freud 1996: Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996.
 Graves 2009: R. Graves, *Mity greckie*, Kraków 2009.
 Grzegorzewska 2007: M. Grzegorzewska, *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w tragedii antycznej i dramacie Williama Szekspira*, Warszawa 2007.
 Highet 1985: G. Highet, *The Classical Tradition Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York – Oxford 1985.
 Jenkins 1982: H. Jenkins, *Introduction* w: W. Shakespeare, *Hamlet*, red. H. Jenkins, The Arden Shakespeare, druga seria, London–New York 1982.
 Jacquot 1973: J. Jacquot, *Les tragedies des Seneca et le theatre de la Renaissance*, Paris 1973.
 Kott 1986: J. Kott, *Żądanie bogów*, Kraków 1986.
 Lefevre 1978: E. Lefevre, *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978.
 Lloyd Evans 1965: G. Lloyd Evans, *Shakespeare, Seneca and the Kingdom of Violence*, w: *Roman Drama*, London 1965.
 Martindale, Taylor 2004: Ch. Martindale, A.B. Taylor (red.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge–New York 2004.
 Sadowski 1991: P. Sadowski, *Hamlet mityczny*, Kraków 1991.
 Sinko 1932: T. Sinko, *Literatura grecka*, t. 1, cz. 2, Kraków 1932.
 Styka 1990: J. Styka, *Estetyka tragedii republikańskich w pismach Cyserona*, „Meander” 45, 1990.
 Wesołowska 1998: E. Wesołowska, *Prologi tragedii Seneki w świetle komunikacji literackiej*, Poznań 1998.
 Żygulski 1939: Z. Żygulski, *Tragedie Seneki a dramat nowożytny do końca XVIII wieku*, Lwów 1939.

³⁷T.S. Eliot, *Szekspir i stoicyzm Seneki*, tłum. H. Prączkowska, [w:] idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 99.

SHAKESPEARE'S 'HAMLET' AND SENECA'S TRAGEDIES

Summary

In this article I am trying to show some resemblances between Ancient tragedy of Seneca (Nero's tutor) and William Shakespeare's masterpiece, *Hamlet*. There are few plays in which Shakespeare makes clear references to Antiquity eg. *Titus Andronicus*. However, more challenging is to read „non-Antique” *Hamlet* in the context of ancient authors. First I am discussing scholars' (Baldwin, Highet) considerations on Shakespeare's knowledge of Greek and Roman literary tradition. In the main part of this paper I am analyzing *Hamlet* as an Elizabethan modification of mythological motifs (especially Argead dynasty) and, what is even more curious, of historical, highly dramatic story of caesar Nero. What I am trying to show is that Shakespeare's *Hamlet* is to a large degree based on Roman (not Greek) tragedy.